

Pedro Alcalde

La escucha del otro.
Notas
sobre el *Spanisches Liederbuch* de Hugo Wolf

Moi! ... c'est-à-dire le Toi le plus constant, le plus obéissant, le premier éveillé et le dernier couché.

Paul Valéry, *Cahier B*, 1910

Elijo el tema de las relaciones entre Alemania y España como marco central de esta propuesta. Considerar el *Spanisches Liederbuch* desde dicha perspectiva nos invita a deshilvanar un intrincado laberinto parecido en su forma a la muñeca rusa que se encierra a sí misma en diferentes medidas. Al final de esta presentación se interpretará una selección de «Lieder» de las partes «espiritual» y «mundana».

El discurso pasará de una «muñeca» a otra sin intentar producir un desarrollo unitario. Desearía que la unidad ausente apareciese en cada uno de ustedes en el momento en que escuchen la música. Les pido excusas por solicitar tan descaradamente su colaboración, pero en ella misma reside el objetivo. Se trata de reproducir el «laberinto de espejos» con el que una vez comparó Antonio Machado al alma humana, para que desde allí escuchen ustedes esta música. Deseo que en ese momento los puntos que siguen a continuación encuentren la unidad que ahora pudiera faltarles.

1 Alemania y España: dos palabras

Dos palabras que se encuentran en el título de nuestra reunión forman el primer punto: «Alemania» y «España».

Aunque aventurado, no resultaría difícil ahondar en el concepto de Nación: sondear los matices políticos de la palabra en cuanto estado (su forma de gobierno, la estructura de sus leyes), afirmar el elemento

cultural necesario dentro de dicho concepto (su lengua, su arte, sus costumbres), incluso observar en algunos casos una cierta delimitación adicional de carácter geográfico o incluso racial.

La dificultad empieza cuando las preguntas no van ya dirigidas al concepto genérico de Nación, sino cuando éstas se concretan: ¿qué quiere decir?, ¿cuál es el complejo de referentes a los que alude la palabra España?, ¿qué quiere decir Alemania?

Propongo una hipótesis: no hay respuesta. No podemos tener una experiencia inmediata, global y directa de España y de Alemania en todos sus contextos y en todas sus épocas. Cualquier afirmación contraria será siempre el resultado de un trabajo de selección, de clasificación, de combinación, inexorablemente condicionado por una ideología, sesgado siempre por un sistema que valorará algunos elementos y relegará otros. La respuesta a la pregunta sobre España y Alemania será inevitablemente el resultado de una construcción, y ésta arrojará una sombra sobre la materia que precisamente pretende dilucidar. Sombra plural, pues se modifica con los tiempos y difiere según los intereses particulares de cada caso concreto.

Este es el primer punto que encontramos a la luz de este simposium frente al *Spanisches Liederbuch*, una obra que anuncia precisamente una de las dos palabras en su mismo título, «spanisches», e implica la otra desde su lengua.

Utilizando un criterio cronológico, el *Spanisches Liederbuch* empieza siendo una antología de poesía española realizada en la Alemania de mitad del siglo diecinueve y presentada en alemán por los también poetas Emanuel Geibel y Paul Heyse. Pasemos por tanto a analizar lo que podía suponer la palabra España en la Alemania de dicha época.

2 «España» desde «Alemania» 1700-1850

Tras la escasa atención que dedicó la Alemania barroca a la literatura asimismo barroca española nace con la Ilustración una inquietud nueva hacia la España de sus habitantes, sus costumbres, su historia y formas de gobierno. Los escritos de Montesquieu, Buffon, Voltaire, Rousseau o Diderot habían popularizado en toda Europa el interés iluminista por la diversidad humana y sus respectivas culturas.

Tal vez sea el breve ensayo de Hieronimus Gundling, publicado en 1706 (Otia), uno de los primeros intentos desde Alemania de formar una primera visión de España. Gundling y su ensayo nos ofrecen un magnífico ejemplo de las paradojas que acompañan la elaboración de un punto de vista: el autor no sólo no sabía hablar la lengua del país que describía sino que además jamás visitó España. El texto, todavía con un pie en el mundo barroco, informa del clima desértico que asola la península y de cómo el calor del sol ha acabado por volver a sus habitantes fogosos y, forzando la comparación, en tacaños. Gundling concluye: «Estas y otras características similares me han movido a definir el español como la mezcla de un fuego colérico con una lentitud melancólica.»

A partir de Gundling irán apareciendo cada vez con más frecuencia libros de viajes e impresiones sobre España, tanto realizados por autores autóctonos como traducidos del francés o el inglés. Las imágenes de la pasión del sur, su sensualidad y su temor religioso –acompañado siempre por el terror de la Inquisición– el pasado árabe, la tradición de la caballería medieval, el baile, las flores, la guitarra y la fiesta quedarán como una especie de *topos* literario que será continuamente repetido por los diferentes autores.

A la par que crece la imagen fantástica recreada en dichos escritos lo hace también el interés por la literatura española, que acaba fermentando en dos ciudades: Weimar y Göttingen.

En Weimar encontramos a Herder, Bertuch, traductor del *Quijote*, Goethe con su teatro de temas españoles en *Clavijo* y *Egmond*, Schiller con su *Don Carlos*. En Göttingen tenemos a Johann Andreas Diez, promotor de la magnífica colección hispanista de la Universidad, a Ludwig Tieck, asimismo traductor del *Quijote* y significativo sobre todo como transmisor del tema español a los hermanos Schlegel, Friedrich y August Wilhelm; este último traducirá el teatro de Calderón, sin olvidar al mayor de los hermanos Grimm, Jakob, que realizará la primera antología de baladas populares españolas en su lengua original bajo el título de *Silva de romances viejos* (publicada en Viena en 1815).

Desde los centros de Weimar y Göttingen principalmente se creará la imagen, o mejor dicho el conjunto de imágenes, que sustentará la visión romántica alemana de España, vigente durante la totalidad del

siglo XIX, y sin duda, pero dicho a modo de paréntesis, hasta nuestros días.

El *Spanisches Liederbuch* nos obliga a abandonar aquí este punto puesto que Geibel y Heyse, a pesar de mantenerlo ciertamente como constante contrafondo, a la manera de un supuesto bajo continuo, entroncan con su selección y traducción de textos españoles en un apartado concreto y de carácter técnico, una problemática podríamos también llamarla, de esta mirada versada sobre España. Se trata de la discusión alemana en torno al «Volkslied».

3 «Volkslied»

El tema de la poesía popular nos devuelve a la Weimar de finales del siglo XVIII y a su filósofo Johann Gottfried Herder, quien acuñará precisamente la palabra «Volkslied» («canción popular»).

El lenguaje es, para Herder, la revelación expresiva del espíritu de la humanidad, el cual desarrolla su devenir en un progreso paulatino de claridad de conciencia. Pero el progreso no es interpretado como positivo (para ello habrá que esperar a Hegel), pues en dicho viaje se pierde la energía presente en las edades primitivas, con notable deterioro de la creatividad. La poesía queda dañada con la sofisticación; ésta no sólo le sustrae el sentido sino que además la convierte en artificial. Desde ahí exhortará Herder a un retorno a la tradición nativa de la Poesía, la «Volkspoesie» (*Von deutscher Art und Kunst*, 1773).

Herder utiliza reiteradamente a lo largo de su obra la palabra pueblo, «Volk». Sus alusiones a la nación alemana son todavía tenues teniendo que esperar a que Fichte sostenga en 1808, con la policía francesa merodeando alrededor de la Akademie, sus famosos *Discursos a la nación alemana*, precisamente para invitar a Alemania a formarse como tal. Tampoco utiliza la palabra «raza» para la que habrá que esperar todavía más, tal vez en este caso, hasta el *Mein Kampf* de Adolf Hitler.

Con la utilización de la palabra «Volk» se da un paso en la filosofía de Herder que provocará una verdadera revolución estética: la reivindicación de lo popular frente a la elaboración artística como vehículo de expresión del «espíritu del pueblo» («Volksgeist»). El folklóre, sobre todo el anónimo, se convierte en la única base legítima de la literatura de una lengua.

Animado a sí mismo por sus propias ideas, Herder estudiará español y publicará dos volúmenes con dicha «poesía del pueblo» bajo el título genérico de *Volkslieder*. En ellos se encuentran dieciocho poesías españolas (y una peruana) extraídas de colecciones de romances viejos y artísticos (Herder a pesar de su teoría no distinguía bien entre ambos). En el prefacio al segundo volumen encontramos la siguiente observación: «Übrigens wiederhole ich, daß in Absicht auf Romanze und Lied von daher (Spanien) noch viel zu lernen sei und für und dort vielleicht noch ein ganzes Hesperien blühe.»

No más clásicos griegos y latinos, el horizonte se abría entonces a períodos hasta el momento subestimados. De hecho será el mismo Herder el que oriente a Goethe sobre el medievo para desarrollar su sensibilidad estética. Llegaron incluso a realizar un viaje juntos a Alsacia para escuchar y recolectar «*Volkslieder*». Bajo dicha influencia surge gran parte de la poesía de Goethe, con colecciones enteras, como el *West-östlicher Divan*, donde la canción popular se entremezcla con el exotismo.

A Goethe le siguieron todos los demás. La poesía romántica alemana no pudo desprenderse ya de ese tono de voz popular con toques de nacionalismo, llegando a alcanzar con ello sus más altas cumbres, como en el caso del *Romanzero* de Heine.

Al mismo tiempo que las ideas filosóficas de Herder inspiraban la creación poética, otorgaban certificado de legitimación a los estudios filológicos de carácter casi etnográfico sobre la literatura popular. En el campo de la filología estrictamente germánica son famosas desde entonces las recopilaciones realizadas por los hermanos Grimm de cuentos de niños populares (1812-1815) o de sagas (1816-1818), entre otras. En lo que se refiere a la filología hispana es de este núcleo de ideas «alemanas» de donde surge por primera vez el estudio de la poesía popular española. De hecho las más importantes colecciones de romances españoles serán publicadas en castellano por estudiosos alemanes. Desde la aludida *Silva de romances viejos*, publicada por Jakob Grimm en Viena en 1815, a las importantes colecciones de Böhl (*Floresta de rimas antiguas castellanas*, Hamburgo 1821-1825) o Huber (*Teatro pequeño de elocuencia y poesía castellana*, Brema 1832).

Es en el centro de esta veta de la mirada de Alemania sobre España donde aparece el *Spanisches Liederbuch* de Geibel y Heyse.

4 El *Spanisches Liederbuch* de Geibel y Heyse (Berlín: Verlag von Wilhelm Hertz, 1852)

Cuando los dos poetas alemanes Emanuel Geibel y Paul Heyse se encuentran en 1851 para realizar el proyecto de una colección de poesía popular española antigua traducida al alemán, la discusión abstracta del problema tenía ya ochenta años. Geibel y Heyse permanecen anclados en las ideas recibidas. Su poesía de corte conservador, de hecho formaban parte de grupos tradicionalistas, resulta ilegible al lector moderno. No por ello dejaron de tener una calurosa acogida en su época. Heyse llegó a ser bastantes años más tarde el primer alemán que recibió el premio Nobel. En nuestra época quedan quizá tan sólo como nombres de calles. ¡Así, en el Berlín desde el que hablamos, tenemos incluso dos «Geibelstraße»!

Son por tanto poetas conservadores los que preparan el libro que nos ocupa como antología de «Volkslieder». «Eine Sammlung Volkslieder», desaparecerá del título de la primera edición, no, claro está, de su contenido. Tenemos así una relación con el otro, en este caso un otro español, que daba a lo popular un toque todavía más auténtico por lo exótico, que servirá para la afirmación de una ideología propia, de un «nosotros» alemán, por así decirlo.

La fuente base del *Spanisches Liederbuch* es la antología de textos «arreglados» titulada *Floresta de rimas antiguas castellanas ordenada por don Juan Nicolás Böhl de Faber* y publicada en Hamburgo entre 1821 y 1825. La misma estructuración del libro con una primera parte «geistlich» y una segunda «weltlich» está tomada de la diferenciación en el libro de Böhl entre «rimas sacras» y «rimas amorosas». Ochenta de las cientodoce poesías del *Spanisches Liederbuch* provienen de la *Floresta* de Böhl, entre ellas la totalidad de la parte «espiritual». El *Spanisches Liederbuch* termina con un apartado de Seguidillas y «Zigeunerliedchen» y un Apéndice donde Paul Heyse traduce 23 poesías del provenzal.

El hecho de que se publicara en Alemania una antología de la peor poesía española, con las excepciones que confirman la regla, y que supusiese un éxito de ventas tendría que dar qué pensar. Tan sólo el «Volkslied» español podía reflejar los sentimientos básicos del tardo romanticismo alemán e inspirar asimismo su mirada sobre España.

Cabe así entender cómo Geibel y Heyse seleccionaban siguiendo formas poéticas relacionadas, sin detenerse nunca a meditar sobre los criterios de calidad intrínseca al poema del que se ocupan. Es por tanto un claro constructo sobre la España del pasado el que se hace conjugar con un igualmente claro constructo de la Alemania en el que se realiza. En este contexto ya no nos sorprenderá pues descubrir que los desconocidos poetas españoles que en algunas ocasiones asoman en el *Spanisches Liederbuch*, como Don Manuel del Río y Don Luis el chico, no serán otros que «Emanuel» Geibel y Paul Ludwig/Luis Heyse (el chico, pues contaba en el momento 22 años, 15 menos que Geibel).

Lo que queda claro en cuanto a la selección lo sigue siendo por lo que respecta a la traducción. En ella podemos rastrear todas las trazas que deja el constructo de fondo. El estilo substituye generalmente lo complejo por lo simple, el tono de voz gana en intimidad y naturalidad, la forma (el gran problema de la traducción de la rima asonante, por ejemplo, característica de la poesía española, al que Herder había dedicado diversas reflexiones) es modificada a veces para adaptarse a las tradiciones autóctonas, los casos de polisemia son siempre simplificados hacia una sola denotación, etc.

Sirvan como ejemplo de estos movimientos tres versos del más popular de los poemas de la parte mundana (el segundo de dicha parte en la obra de Wolf): «In dem Schatten meiner Locken». Así un original:

y llamándome sirena
él junto a mí se adormió:
si le recordaré o no?

se convierten en:

Und er nennt mich seine Schlange,
Und doch schlief er bei mir ein.
Weck' ich ihn nun auf? — Ach nein!

La polisemia de «sirena» es sustituida por el contenido unívoco de «Schlange» («serpiente»). La construcción gramatical del segundo verso, alterada en el original colocando el verbo al final, se convierte en un verso alemán del tono más directo y popular posible. La sutil ambigüedad del último verso «si le recordaré o no?» se convierte en el coloquial: «¿lo despierto ahora? — Ah no!».

Antes de pasar a la parte que corresponde a Hugo Wolf recordemos que la muñeca rusa del «Volkslied» sigue siempre perteneciendo a su muñeca madre que es la visión de la vida y costumbres españolas a las que en un principio hacíamos referencia:

«Orangenbäume, Cypressen, Mönche ... und duftende Mondnächte voll Liebesabenteuer, Citherspiel und blinkender Dolche» (Carta a Nölting 1841). // «Der Süden hat mich, wie in einem Zaubernetze gefangen» (Carta a Litzmann 1839).

«Naranjos, Cipreses, Monjes ... y noches de luna perfumadas llenas de aventuras amorosas, la música de la cítara y puñales relucientes.» // «El sur me ha atrapado como en una tela mágica.»

escribe Emanuel Geibel en su correspondencia. Como ustedes tal vez ya intuían, Geibel jamás estuvo en España.

5 Adolf Menzel

Un pequeño interludio estrictamente visual en esta pequeña historia de visiones de España nos lo ofrece el pintor oficial de la corte prusiana, Adolf Menzel. Menzel era amigo de Heyse y a petición de éste realizó un pequeño frontispicio que abriría la primera edición del *Spanisches Liederbuch*.

Una vez más el constructo: arquitectura árabe, fraile, novia, Cupido, amor, novio, etc. Geibel lo aceptó con ciertos reparos, pues lo creía provocador en cuanto que anticlerical ...



Frontispicio de Adolf Menzel para la primera edición del *Spanisches Liederbuch* (Berlín: Verlag von Wilhelm Hertz, 1852).

6 Hugo Wolf

Una primera atracción hacia España la podemos imaginar inherente a la tradición literaria y musical en la que Hugo Wolf se forma: la España presente en los poemas de Heine o Eichendorff; España como lugar de la acción en óperas que admiraba: *Fidelio*, *Don Giovanni* o *Parsifal*.

Hugo Wolf fue además un buen lector de la literatura española. Encontramos en sus cartas numerosas referencias a teatro de Calderón, repetidas alusiones al *Quijote* como único remedio para sus depresiones, incluso se felicita a sí mismo cuando descubre leyendo *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina que se trataba del texto original del *Don Giovanni*.

En 1888, lee *El sombrero de tres picos* (1874) de Alarcón que le lleva a trabajar en un libreto para una futura ópera. Es en este período cuando el escritor Franz Zweybrück recomienda a Wolf la lectura del *Spanisches Liederbuch*. Tras haber puesto en música poemas de Mörike, Eichendorff y Goethe, Hugo Wolf inicia en octubre de 1889 la composición de esta selección de poesía española popular que dará por terminada en abril del 1890.

Para el *Liederbuch* musical, Wolf mantuvo las partes espiritual y mundana, seleccionando 10 de los 13 espirituales y 34 de los 99 mundanos. El texto permanece prácticamente inalterado. Las «seguidillas», «Zigeunerliedchen», y el Anexo del libro original no fueron considerados.

Desde la perspectiva que venimos siguiendo queda por observar lo que sucede con la puesta en música de los poemas en relación a una posible visión de España, esta vez cuarenta años después de la publicación del libro de Geibel y Heyse. Son dos las líneas generales que hemos diferenciado hasta ahora: una línea centrada en el concepto del «Volkslied», con su carácter popular y nacionalista, donde queda abierta la consideración e incluso estima de la producción popular de otros países, independientemente de su grado de «civilización»; y una línea de carácter más general que corresponde a una visión de España con sus habitantes y costumbres.

La discusión en torno al «Volkslied» en su vertiente musical inspiraría el nacimiento y posterior desarrollo del «Lied» romántico alemán.

Sus características paradigmáticas son bien conocidas: una línea melódica simplificada (el contraste con el aria de coloratura barroca no podría ser mayor) pone música a una poesía de marcado sentimiento personal, con un instrumento que acompaña el canto, ya sea con pilares musicales que lo sostienen, ya sea con desarrollos musicales que lo comentan o complementan. Lo que surgió como música para aficionados, con una sabia mezcla de música popular y culta, fue desarrollándose a medida que avanzaba el siglo XIX en dos direcciones: una conservadora, fiel a los principios fundadores del «Lied»; otra progresista, partidaria de la evolución de dichos principios. En el momento en que Wagner o Liszt, ambos pertenecientes al segundo apartado de esta calificación, escriben sus respectivos «Lieder», el elemento popular ha dejado de tener cartas en el juego. Hugo Wolf desarrolla y lleva hacia adelante dicha corriente. Una clara y sofisticada línea declamatoria para la voz (inspirada en gran medida en las técnicas declamatorias del teatro naturalista de su época) se contrapone a una parte musical en el piano de gran sofisticación compositiva. El *Spanisches Liederbuch*, la ya casi anticuada colección de «Volkslieder» españoles, al ser tratado bajo dicho procedimiento pierde el carácter popular que tanto se habían obstinado en reproducir e incluso acentuar sus recopiladores. Tenemos así una forma compositiva que cierra una de las vetas abiertas por el primer romanticismo alemán, tanto para definir su propio arte como para relacionarse con el de las otras naciones. Quede como corolario a este punto un fragmento de la correspondencia de Brahms a Clara Schumann (27-1-1860) en el que se lamenta desde su posición conservadora de esta situación: «El 'Lied' navega ahora por un rumbo tan falso, que ya no puede estampar suficientemente su ideal, y éste es el 'Volkslied'».

Por lo que se refiere a la visión general de España, no hay ninguna alusión armónica, contrapuntística o melódica en la que pueda encontrarse un paralelismo en técnicas musicales procedentes de la España de la época o de su pasado. Tan sólo se podría señalar, de un lado, una cierta utilización de materiales rítmicos, y, de otro, la alusión por parte del piano a diversos instrumentos característicos como la guitarra, el pandero o la mandolina (la mandolina, sin embargo, no fue nunca un instrumento español). Cada uno de los ritmos que pudiésemos diferenciar como una alusión al color local español lo podemos encontrar en

otras composiciones de la música alemana del siglo pasado y sin que aludan por ello a España, ni al sur, ni a motivos relacionados. Y ocurre lo mismo en los pocos casos en los que se podría hablar de una imitación deliberada de la guitarra por parte del piano. En la misma producción de Wolf anterior al *Spanisches Liederbuch* encontramos acordes arpegiados en el acompañamiento pianístico: el «Rattenfänger» sobre un poema de Goethe, «Der Schreckenberger» de Eichendorff o «Der Gärtner» de Mörike y sobre todo cuando se alude precisamente a que se trata de una «canción»: «Der Sänger» sobre un poema de Goethe, o «Gesang» sobre Mörike.

Existe una clara diferencia entre la relación de Geibel y Heyse con España y la de Hugo Wolf. De un lado la relación asimilacionista de un primer romanticismo alemán donde lo extranjero sirve como sustento de un «yo» de consecuencias etnocéntricas, de otro lado el caso de Hugo Wolf donde lo ajeno es utilizado como posibilidad de distanciamiento («Verfremdung», se dice en alemán) para poder entender lo propio.

Y ahí se cumple un destino profundo del «Lied» que no estaba explícito en su declaración de principios pero sí implícito en las mismas características de su estructura y su substrato ideológico y social. El «Lied» es la forma musical por antonomasia de la burguesía alemana decimonónica. La casa privada es su lugar de realización y el aficionado cantante su único receptor. El «Lied» desconoce por ello la dramatización del arte que cuenta con su público. En el «Lied» habla el yo, canta palabras, palabras de otro, que el yo propio escucha y elabora desde sí mismo.

Tal vez, como escribía Rimbaud, el yo sea otro. Y es que no existe ningún punto fijo que permita el juicio. La singular relación que se establece entre observador y objeto observado no es una vía posible en el conocimiento de uno mismo: es la única.